



The Simulacrum of Illusion: Jean Genet's *Les Nègres*

Fabio La Mantia

Abstract

Les Nègres (*The Blacks*, 1958) is perhaps the most discussed work of Jean Genet's dramatic *corpus*. The exegetical perplexities that gravitate around this work focus on several aspects, including the reliability of its ritualistic *status*. The purpose of this study is, in fact, to establish if *Les Nègres* is a ritual or, on the contrary, represents its mystification. The analysis conducted is on two levels: in the beginning, it identifies the levels of falsification present in the drama. Secondly, it gives the play a ritual apparatus that does not, however, exhaust its complexity. *Les Nègres*, as this paper will try to demonstrate, is a performance in the Schechnerian sense, which is the sum and the interaction of apparently contrastive and irreconcilable qualities: efficacy and entertainment.

Keywords

Metatheatre; rite; theatre; appearance; truth.



Fabio La Mantia, *Il simulacro dell'illusione. Les Nègres di Jean Genet*

Il simulacro dell'illusione. *Les Nègres* di Jean Genet

Fabio La Mantia

Edoardo Sanguineti sostiene che l'essenza del teatro coincida con il travestirsi: «Qualcuno sta per un altro. In fondo, è il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso di parodiare), qualunque situazione di alterità». Ne conviene che il teatro è «un trucco [...] è falsificazione». (Sanguineti in Vazzoler 2009: 201). D'altronde, il rapporto tra realtà e finzione è il «paradosso» su cui si regge il teatro ma anche la vita stessa di Jean Genet (Appetito 2010: 7).

Il tracciato biografico ed esistenziale dello scrittore e drammaturgo francese, infatti, assomiglia a «un fenomeno sociale» ai limiti del mito o della leggenda (Savona 2016: 1). Genet è ricordato come un provocatore, un ribelle e un anarchico del genere più estremo, un ladro condannato e recluso recalcitrante a quasi tutte le forme di decoro, di disciplina e impegno politico (Barber 2004; Bradby-Finburgh 2012; Savona 2016). La combinazione di tali sospetti di indifferenza alla sfera politica, se non di qualunqueismo andrebbe a marchiare la sua opera come antisociale, apolitica, ma soprattutto a-logica e antirealista.

In verità, prima in forma narrativa e poi in quella drammatica, Genet ha indagato con scrupolosa attenzione e vissuto con sentita protesta sia la realtà sociale (la tragedia e l'estraneità degli esclusi) che, sulla scia brechtiana, il dibattito ideologico del suo tempo (l'attivismo per la Palestina e le *Black Panthers*) (Genet 2002; Gaitet 2003; Barber 2004; Gaines 2017).

L'anomalia maggiore, però, si registra nell'etichetta di antirealista. E in effetti questo teatro non è riflesso o copia della realtà, né tantomeno insegnamento morale, ma un «gioco di specchi», un

«labirinto di immagini», un «insieme di apparenze illusorie» e di travestimenti (in linea con quanto affermato da Sanguineti) che intrappolano l'uomo con gli «stessi distorti riflessi della sua immagine» (Blin 1990: 209; Appetito 2010: 20; Dort 1990: 17; Esslin 1975: 13). Da ciò la necessità che tutto sulla scena sia diverso da quanto accade nel mondo esterno e che sia esibito in maniera artificiosa, confessando «la propria teatralità», il proprio essere finzione (Dort 1990: 17).

I suoi drammi, però, nonostante siano densi di parole che non sanno comunicare, «di menzogne che nascondono altre menzogne, di fantasie alimentate da altre fantasie», provano a raccontare e a mostrare la verità, rivelando il significato più sincero e reale della condizione umana (Esslin 1975: 194).

Questo smascheramento della verità è ribadito dallo stesso Genet durante una conversazione con Hubert Fichte. Di fronte allo scetticismo dello scrittore tedesco sulla possibilità che la verità sia contenuta dentro le bugie, Genet dichiarava: «Se mi trovo da solo posso anche dire una piccola verità. Se mi trovo con qualcuno, quello che dico non sarà mai del tutto accurato. Io mento [...] [Bisogna] scoprire la verità che si trova al loro interno» (Genet 1987: 49). D'altronde, «Il teatro, in quanto azione codificata è illusione nella misura di una messa in gioco della realtà. La Realtà per ri-velarsi, si maschera, si mette in gioco» (Tomasello 2016: 96).

*Les Nègres*¹ sono un concentrato di quanto rapidamente accennato. Scritto per commemorare l'indipendenza del Ghana del 1957 e ispirato sia ad Abdallah Bentaga, l'acrobata e funambolo a cui è dedicata l'opera che a un documentario sui rituali religiosi africani in cui gli spiriti invocati si trasformano nelle potenze coloniali occidentali (Plunka 1992: 217; Bradby-Finburgh 2012: 19-28), il dramma di Genet

¹ L'architettura drammatica dell'opera è riconducibile a cinque azioni: la presentazione del crimine falso, la rappresentazione del suddetto crimine, l'incontro tra Bianchi e Negri, il processo e l'esecuzione del traditore, la morte della corte e, in ultimo, la relazione tra Village, l'assassino-stupratore e Vertu, la prostituta nera.

appare di per sé un rituale, ovvero la ripetizione di una o più azioni simboliche. In esso l'omicidio di una donna bianca viene rievocato e rappresentato da attori neri per l'intrattenimento di una Corte di Bianchi, estensione sul palco del pubblico bianco presente in sala, ma soprattutto emblema di potere imperialista declinato in tutte le sue manifestazioni: nobiliare (Reine), giudiziario (Juge), religioso (Missionnaire), rappresentativo (Valet) e militare (Gouverneur). Queste figure sono paradossalmente interpretate da attori neri con i volti maldestramente truccati di bianco (Little 1995: 18).

I livelli di falsificazione o inefficacia

I rituali agiti di fronte alla Corte sono nient'altro che meri diversivi grotteschi, sicché «Tutto nello spettacolo è falso [...] attori che rappresentano il processo celebrato dai Bianchi contro i Negri [...] il processo dei Negri contro i Bianchi. Si tratta, perciò, di una rappresentazione teatrale» (Blin 1990: 210). Queste azioni servono a celare quanto avviene dietro i paraventi: la condanna e l'esecuzione di un Negro traditore da parte degli stessi Negri.

Nelle retrovie, perciò, si procede all'unica azione vera e reale del dramma. Come dire: «per «essere vero» l'attore deve recitare falso [...] [poiché] il vero non può esprimersi che per mezzo del falso» (Sartre 1972: 600-1).

È possibile individuare sei livelli di falsificazione nel dramma di Genet: sottotitolo, linguaggio, metateatralità, colonialismo, Nerezza/Bianchezza e rituali.

1) un falso sottotitolo. Il primo «mulinello di apparenza» (Sartre 1972: xvi) lo si incontra nel sottotitolo dell'opera, *Clownerie*. La scelta di tale termine suggerisce che lo spettacolo è una farsa, un gioco e che nulla può essere preso sul serio. Il riferimento corre anche alla dimensione circense e al suo risvolto comico e parodico che aleggia sull'intera *pièce* genetiana. Questa potrebbe essere la chiave di lettura dell'intera opera come ci ricorda Félicité (la matriarca Nera speculare de La Reina, la matriarca Bianca), quando definisce lo spettacolo dei

Negri di fronte alla Corte una «parade» o una «comédie» (Genet 1982: 26, 70, 89, 110).

Per Plunka la scelta di questo sottotitolo rivela la sua natura ambivalente. Da un lato servirebbe per affermare l'idea che la legge (controllata dalla Corte) è un circo e, quindi, un luogo di spettacolo, di riso e anche di pericolo. Dall'altro, in una pirotecnica inversione di senso, il circo avrebbe natura legale, diventando un luogo di ordine e disciplina (Plunka 1992: 224).

Martin Esslin, in *The Theatre of the Absurd*, definisce il suddetto sottotitolo come «l'inganno iniziale in una complessa sala di specchi» (1975: 219). Lo studioso magiaro-britannico, infatti, individua nel testo una parola che entra in competizione con *Clownerie*: «cérémonie». Quest'intuizione verrebbe convalidata sia sul piano tematico, «Ce n'est pas une séance d'hystérie collective, c'est une cérémonie» (Genet 1981: 64) dice Archibald a metà del dramma, che su quello formale dato che la parola *cérémonie* compare più volte nel testo, seppur declinata talvolta in forma avverbiale e aggettivale (*ibid.*: 31, 47, 50, 64, etc.). L'opera di Genet, per Esslin, assume la forma di una cerimonia rituale anziché di una discussione diretta sulla popolazione nera e sul colonialismo (Esslin 1975: 219), né tantomeno sugli effetti tragicomici dell'esperienza circense. Ipotesi condivisa da Jan Kott che, in *The Eating of the Gods*, reputa quello di Genet il solo scritto in tutta la storia del dramma occidentale con una struttura simile a quella delle *Baccanti* euripidee, perché in entrambe le opere c'è «un rituale nero che viene messo a nudo e distrutto attraverso la sua realizzazione sulla scena» (Kott 2005: 256).

Seguendo l'approccio filologico di Esslin, però, si scopre nel testo il reiterarsi di un altro termine: «cérémonieux» (cerimonioso) (Genet, 1981: 97, 106, etc.). Questo, se sul piano del significante richiama «cérémonie», su quello del significato se ne allontana perentoriamente. Cerimonioso, infatti, suggerisce l'eccedenza di un comportamento (sia verbale che fisico) ai limiti del manierismo, della stucchevolezza e delle affettazioni dei Negri, *in primis*, ma anche dei Bianchi. Esso allude a qualcosa di non autentico e spontaneo, ma fittizio e ipocrita; non richiama l'idea del rituale, anzi ne rappresenta una sua contraffazione.

In base a ciò il rito e quindi il dramma assumerebbero le fattezze di un simulacro come ribadito da Archibald, «Ou nous continuons le simulacre, ou nous sortons» e Vertu: «Vous avez raison, je soigne le travail. Mais Village aurait dû faire le simulacre sous nos yeux» (*ibid.*: 73, 86).

2) un falso linguaggio. Nelle pagine iniziali de *Le Mythe de Sisyphe* Albert Camus scrive: «in un universo subitamente spogliato di illusioni e di luci, l'uomo si sente un estraneo [...] Questo divorzio tra l'uomo e la sua vita, fra l'autore e la scena, è propriamente il senso dell'assurdo» (Camus 2008: 9-10). Non è chiaro se Genet possa essere considerato, *tout court*, un esponente del Teatro dell'Assurdo, anche perché non è chiaro se il Teatro dell'Assurdo abbia uno statuto teatrologico ufficiale. Se così fosse, allora, quel senso dell'assurdo descritto prima da Camus e successivamente teorizzato da Esslin, andrebbe ricercato nel linguaggio de *Les Nègres*. Quello di Genet, infatti, è un linguaggio «molto fiorito, pieno di immagini [...] che si espande a volte in frasi molto lunghe» (Blin 1990: 207) rendendo «la communication impossible» (Genet 1981: 26). I Negri rifiutano il linguaggio «in quanto comunicazione», rivendicandone l'autoreferenzialità, il suo essere non altro da sé: esso nega il «legame fra la scena e la platea – e più in generale fra il teatro e la realtà» (Di Giacomo 2012: 52). Le parole pronunciate dai personaggi non sono logiche e consequenziali. Per esempio, frasi del tipo «Préparez le manteau, les bottes, un kilo de cerises et le cheval de Sa Majesté» oppure «mort aux rats, mort aux vaches, mors aux dents, mort debout, mort à genoux, mort couché, mort civile, coqueluche. Ciguë!» non alludono a un concetto, non significano nulla (Genet 1981: 89, 101).

3) la metateatralità. Secondo Cambiaghi «Si ha metateatro ogni volta che la finzione scenica rimandi direttamente al mondo del teatro [...] e offra l'azione di personaggi consapevoli della finzione che essi stessi stanno agendo e a cui esplicitamente si riferiscono (Cambiaghi 2009: 2).

Quello di Genet è un teatro che parla di sé, che si autorappresenta «Non [è] solo teatro nel teatro, ma anche teatro sul teatro: un teatro due volte teatrale» (Dort 1990: 17). Ne *Les Nègres* ciò appare chiaro sin

dall'*incipit*, quando Archibald – ufficialmente il portavoce dei Negri, ma anche il direttore d'orchestra, il metronomo del lungo atto unico che sta per iniziare – annuncia alla Corte e al pubblico le intenzioni del proprio gruppo: «Ce soir nous jouerons pour vous [...] par nos fastes, nos manières, notre insolence – car nous sommes aussi des comédiens» (Genet 1981: 26).

Questo proclama marca in maniera netta la distanza tra attori e spettatori, tra Bianchi e Negri, obliterandone ogni tipo di contatto e interazione, ma soprattutto rivela sin da subito il carattere fittizio della scena, la sua esigenza di rappresentare. Lo scopo di Archibald è quello di presentare gli attori neri alla luce delle aspettative della Corte e del pubblico che presume che i neri siano bugiardi e ladri. Li istruisce perciò a riprodurre quelle caricature e li incita a generare odio, a cancellare qualsiasi parola o gesto possa suggerire amore o umanità. Alla fine dello spettacolo egli ringrazia i suoi attori e si congratula con loro per aver interpretato gli stereotipi attesi: «Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout absurdement» (*ibid.*: 122).

Subito dopo questo annuncio ha inizio la farsa che include una rappresentazione dentro la rappresentazione (i Negri che si esibiscono di fronte alla Corte) e una rappresentazione dentro la rappresentazione dentro la rappresentazione (il crimine di Village). Una sorta di rappresentazione al quadrato e di una al cubo in cui è impresa ardua stabilire con precisione quali siano le parti improvvisate (la negazione di ogni rituale) e quelle che invece rispondono a un copione scritto (Roberts 2007; Brunel 1998).

A ciò si aggiunge pure una rappresentazione al di fuori della rappresentazione, ovvero Archibald che invia Ville de Saint-Nazaire dietro le quinte per occuparsi di questioni importanti: il processo e l'esecuzione di un Negro per mano degli stessi Negri.

4) un falso dramma sul colonialismo. *Les Nègres* assomiglia a una ricognizione sul colonialismo, sulle sue sciagurate politiche e sul concetto di differenza (Blin 1990: 203-4; Brunel 1998: 139). A conferma di ciò starebbe anche una duplice contingenza: quella del conflitto franco-algerino (la scrittura dell'opera si colloca proprio a quell'altezza

cronologica), uno dei momenti più truci che i processi di decolonizzazione ricordino, e quella delle rivendicazioni della Negritudine incarnate da Sartre e in parte da Fanon² (Nagpal 2015; Brunel 1998). Con quest'ultimo Genet condivise un virtuale sodalizio ideologico oltre che temporale: la partecipazione, anche se con ruoli e impegno diversi, alla già menzionata guerra franco-algerina; la rivendicazione di un'autonomia culturale e politica; la necessità della violenza e di un'azione rivoluzionaria organizzata» (De Angeli in Genet 1982: v).

Nel dramma di Genet è certamente possibile individuare la maggior parte di queste tematiche che, però, non riescono a conferirgli un *imprinting* anti-colonialista o esclusivamente anti-colonialista (Khélil 2001: 10). Per i Negri, infatti, l'opera rimane un miraggio di rivalsa e di salvezza, l'ennesima illusione che rimarrà tale, nonostante le parole speranzose di Félicité: «Le lait sera noir, le sucre, le riz, le ciel, les colombes, l'espérance, seront noirs – l'opéra aussi» (Genet 1981: 105).

In breve, non si può ridurre *Les Nègres* a una dialettica sul razzismo, semmai si può leggere come un'opera «radicata nella situazione politica e nel dibattito culturale del tempo e maturata in un ambiente (la sinistra intellettuale francese) che sosteneva i movimenti neri di liberazione» (De Angeli in Genet 1982: vii).

Questo perché la rivolta di Genet non è politica, ma psichica. I suoi interpreti non rappresentano la realtà dell'imperialismo ma la sua rifrazione nella mente degli spettatori (Brady 1994: 228). I Negri sono intrappolati nelle percezioni negative del Negro: associazioni con la giungla, con la violenza e le minacce sessuali, con l'idea di servilismo. Il nero è il colore del male e del crimine, mentre il bianco e i toni chiari in generale simboleggiano autorità e purezza (Nagpal 2015: 69). Village, colui che interpreta lo stupratore-assassino, enfatizza il colore

² Fanon raggruppò questi discorsi in uno dei principali manifesti del pensiero postcoloniale, ovvero *Le damnés de la terre*, edito nel 1961. Il filosofo e psichiatra santaluciano aveva, comunque, già lasciato traccia del suo pensiero in un altro compendio saggistico scritto nel 1952, *Peau noire, masques blancs*, un titolo che sembra uno *slogan* ideale per il dramma di Genet.

della propria pelle annerendosi il viso con il lucido nero da scarpe nel momento in cui sta per compiere (mimare) il misfatto. Dunque, la sola realtà che Genet riflette è quella del discorso coloniale presente nella mente del pubblico che assiste alla rappresentazione.

La ribellione di Genet, il confronto con se stesso che invoca e al quale ci forza attraverso le azioni del suo teatro deve iniziare accettando la logica dominante.

Alla fine della *pièce* lo spettro della minaccia imperialista viene sottolineato attraverso la rimozione simbolica delle maschere dei Bianchi, i quali sono caricature di crudeltà imperiale e di paure da esorcizzare (Little 1995: 16). Queste maschere sono poste sulle loro teste dal discorso e dal linguaggio coloniale: «Notre but n'est pas seulement de corroder, de dissoudre l'idée qu'ils voudraient que nous ayons d'eux [...] Vous, vous n'étiez là que pour la parade» (Genet 1981: 110).

Solo in superficie, allora, il teatro di Genet è politico, mentre in profondità diventa metafisico nella sua esplorazione di urgenze latenti disvelate attraverso i riti e i rituali che si succedono sulla scena.

5) una finta Nerezza e una finta Bianchezza. Nel dramma di Genet l'opposizione tra Bianchi e Negri è pluridimensionale. Si assiste, infatti, a una divisione spaziale tra scena e platea (attori negri/spettatori bianchi; Bianchi in alto/Negri in basso), una scenica (attori negri/corte bianca), una tra simulacro e realtà (veri Bianchi in sala/falsi Bianchi in scena, ma anche veri Negri sulla scena/potenziiale falso Negro in prima fila). Questa opposizione, quindi, è riconoscibile solo nella dimensione teatrale diventando così «un'opposizione recitata» (Borie 1990: 70). Il risultato di ciò sono dei finti personaggi: Negri e Bianchi sono immagini riflesse, falsi sulla scena, sono ciò che lo sguardo stereotipato degli altri vede, trasfigurandoli: «Voi ci vedete così, saremo come voi ci vedete, e anche noi vi mostreremo come vi vediamo» (Blin 1990: 209). Solamente fuori dalla scena, dal teatro, il luogo dell'equivoco, tale opposizione acquista autenticità, facendosi reale.

Si tratta, ancora una volta, di questioni paradossali. Genet utilizza la Nerezza come necessità perenne di opporsi alla predisposizione umana al pregiudizio e all'oppressione, donandole lo *status* metaforico

di due condizioni più vaste e profonde della pelle e dei geni. Nel primo caso essa diventa il marchio di tutti coloro che soffrono di esclusione, deprivazione, degradazione (l'elenco è fitto e comprende oppressi, minoranze, caste e classi, ladri, neri, ebrei, donne, alienati, umiliati). Costoro sono Negri e figure dietro la metafora della Nerezza, esattamente come i protagonisti di Genet e come lo stesso Genet, la cui capacità di identificarsi con queste vittime del pregiudizio si deve alla sua identità di orfano, omosessuale, criminale, detenuto, escluso e abietto (Khélil 2001: 52-5).

In seconda battuta la *Nerezza* si configura come stratagemma, alternativa alla società borghese e al suo piano assiologico (lavoro, famiglia, paese, amore, proprietà). A ciò Genet prova a opporre una società diametralmente rovesciata in cui il crimine viene santificato³. Secondo Sartre, le ragioni di ciò vanno ricercate nell'esperienza violenta e degradata della sua infanzia, catalizzatrice di tutte le sue esperienze future (1972: xv). L'opposizione, allora, si sposta da un piano razziale a uno ontologico, diventando riflesso del carattere schizoide di Genet diviso in un Sé positivo e uno negativo che attraverso varie mediazioni egli prova a (ri-)unire:

Contagiandoci del suo male, Genet se ne libera. Ognuno dei suoi libri è una crisi di possesso catartico, uno psicodramma [...] per mezzo di ciascuno di essi, questo ossesso si rende un poco più

³ A proposito di santità e del desiderio di Genet di fonderla con il male, Sartre proponeva un parallelo ai limiti della blasfemia tra Santa Teresa di Avila e lo stesso Genet. Secondo il filosofo francese, la Santa cristiana ha dedicato la sua umile esistenza all'accettazione totale della natura peccaminosa dell'uomo, dando vita a una sorta di santità sociale (1972: 194). Stando a ciò, la pretesa santità di Genet sarebbe giustificata. Va notato però che la presunta peccaminosità di Teresa rimane tale, mentre quella di Genet è reale. Egli la agisce, delinquendo e rubando. Inoltre non sembra alla ricerca di una redenzione dopo la vita terrena e, qualora lo fosse, questa andrebbe presumibilmente negoziata alle sue condizioni.

padrone del demonio che lo possiede: dieci anni di letteratura che valgono una cura di psicanalisi. (*Ibid.*: 526)

6) i falsi rituali, rispettivamente: un assassinio-funerale e due processi. Nel primo caso si assiste alla fantasia di un assassinio rituale di una donna bianca (prima un'accattona, poi una commerciante), immaginato nei dettagli più raccapriccianti e spietatamente accurati. Nel dettaglio, si tratta della ripetizione dello stupro, dell'ingravidamento e dell'uccisione di una «pallida» per mano di un negro. In questa scena che include la *climax* metafisica dell'opera, lo stereotipo della violenza sessuale esercitata dall'uomo nero nei confronti delle donne bianche si trasforma in un rituale ciclico in cui i Negri, facendo esistere lo stereotipo, privano i bianchi di esso.

Stesso discorso vale per il funerale della vittima. Tre Negri in marsina e «quatre Nègresses en robe du soir dansent autour du catafalque» su una melodia di Mozart che ritornerà anche in chiusura di spettacolo (Genet 1981: 20). Durante questa cerimonia si registra, però, l'ennesima anomalia. Il tono aulico della circostanza, infatti, suggellato dalle note di un minuetto classico, viene tradito dagli abiti indossati dai Negri che suggeriscono una finta eleganza, l'exasperazione del cattivo gusto, del cerimonioso, del *kitsch* (Brunel 1998: 140). Il travestimento, infatti, rivelando la natura fittizia del rituale, invita il pubblico a prenderne le distanze.

Appare chiara la contrapposizione tra i Bianchi affettati, anemici, statici, artificiosi e i Negri, vitali, dinamici, vibranti e variopinti (Nagpal 2015: 68). Ciò che accresce il potere teatrale di questa circostanza è scoprire, in seguito, che il catafalco è vuoto. Per cui, con effetto domino, non c'è bara (un lenzuolo steso su due sedie), non c'è corpo, non c'è crimine e quindi nessuno da punire: «il n'y aurait pas de crime puisque pas de cadavre, et pas de coupable puisque pas de crime» (Genet 1981: 99). Ci troviamo di fronte a una parodia di un crimine ritualistico, a un falso rituale tradotto in termini comici e grotteschi per renderlo accettabile a un pubblico di bianchi (Bennett 2015: 72-7).

Infine i due processi: i Negri che vengono giudicati dalla Corte dei Bianchi, poi la stessa Corte che viene giudicata dai Negri. In entrambi i casi il potere della legge e dei suoi rappresentanti appare inefficace, come se un tribunale bianco non potesse comprendere e dare senso a un crimine nero o come se un tribunale nero non potesse credere nella possibilità di assoluzione per un crimine nero. I Bianchi, in particolare, sono così distanti dalla condizione del Negro che i loro commenti appaiono casuali e privi di senso (Thompson 2002: 398-9).

Come già anticipato, questa sequenza di azioni e di falsi rituali si scoprirà essere un diversivo, un espediente utile a coprire quanto sta per accadere nelle retrovie: il vero processo, ma anche il vero rituale.

Il livello della *performance*

Il risultato di queste falsificazioni – Félicité definisce i gesti dei Negri «rites saccagés» (Genet 1981: 105) – darebbe vita a un'equazione: rituale = simulacro. Se così fosse, *Les Nègres* non potrebbe essere considerato un rituale, dato che la forza e il valore di quest'ultimo risiedono nella sua capacità di essere credibile, di incidere nel presente, di propagarsi nella vita sociale che, a sua volta, lo sostiene. Il teatro di Genet appare carente in questo senso, è autoreferenziale, circolare, non è altro da sé, non si prolunga al di fuori dell'edificio che lo ospita. Non incide, infine, sulla vita degli spettatori. In questo modo rito e teatro sarebbero due elementi contrastivi e formule quali teatro rituale e rituale drammatico finirebbero per diventare termini senza senso.

Webb, nella sua ricognizione bibliografica su Genet, sostiene che la differenza tra rituale e teatro equivalga a quella tra manifestazione e mimesi (Webb 1982: 445). Nel rito c'è qualcosa di vero, avviene l'attualizzazione di un dio o spirito nel corpo dell'attore, insomma «qualcosa accade» (*ibid.*). Nel teatro, invece, c'è qualcosa di fittizio: un attore rappresenta un personaggio. Questa dicotomia risulta maggiore nel caso della ricezione (partecipanti da un lato e pubblico dall'altro). I primi credono, mentre i secondi sospendono temporaneamente la loro incredulità (come nel caso del minuetto di Mozart). Questo dualismo tra fede e diffidenza corre lungo l'intera opera di Genet, invalidandone

lo *status* ritualistico. I rituali vengono descritti e agiti non per sé, ma per il piacere del pubblico. Stando a ciò, non sarebbe possibile decodificare l'opera di Genet come un atto rituale, ossia vero, sociale, attuale.

Se però si prova a leggere il dramma alla luce della teoria della *performance* di Richard Schechner, risulta che le due esperienze, seppur con peculiarità differenti, convivono insieme alimentandosi vicendevolmente (sacche dell'una sono presenti nell'altra e viceversa). Le *performance* teatrali possono contenere aspetti rituali (realtà), mentre i rituali possono dirigersi verso effetti teatrali (finzione) (Schechner 2010a: 130).

In *From Ritual to Theatre and Back*, Schechner - ammiratore di Genet come si evince anche dallo studio e dalla produzione di *Le Balcon* (Schechner 2010b: 261-93) - indaga i rapporti fra teatro e rito, già incerti e problematici nel loro primo mostrarsi, i quali acquistano maggiore complessità se incorniciati all'interno dell'universo performativo. Ciò dipende dalla delicata struttura di relazioni che costituiscono la *performance* stessa. In ordine sparso: testo/messa in scena, scena/platea, atto performativo/società, attore/ruolo, attore/pubblico. Queste coppie diadi e le loro multiple interazioni si rivelano in ogni momento della *performance*, complicandone una ricezione semplice e immediata.

Rito (efficacia) e teatro (intrattenimento) sono i due poli di un *continuum* all'interno della categoria della *performance*. Secondo Schechner, l'efficacia risulta connessa a un Altro assente, a un tempo simbolico, ed è data da un *performer* posseduto, in *trance*, di fronte a un pubblico che partecipa e crede. È il trionfo della creatività collettiva. L'intrattenimento, invece, produce divertimento per un pubblico che guarda e apprezza un *performer* consapevole di sé e di cosa stia facendo. È il trionfo della creatività individuale (Schechner 2010a: 130-2). In ogni cultura possiamo avere il dominio di una delle due espressioni o il loro incontro. Nel primo caso, quando l'efficacia domina, le *performance* saranno universali, allegoriche, ritualizzate, legate a un ordine prestabilito. Al contrario, si assisterà a *performance* individualizzate, influenzate dal gusto fluttuante del pubblico e dagli interessi economici.

Nel secondo caso, invece, il risultato sarà una sorta di struttura intrecciata che descrive un sistema dinamico votato al cambiamento, ne migliorativo né peggiorativo, determinante la deflagrazione dell'esperienza teatrale (*ibid.*: 134-6).

In Genet abbiamo elementi rituali e cerimonie (maschere, trucchi, litanie), che vanno però investiti di un potere sociale affinché assumano un significato rituale e non rimangano meri elementi formali. Ciò significa giocare un ruolo nella vita della società, riferendosi alle credenze e alle aspettative dei partecipanti o degli spettatori. E in effetti il potere del teatro di Genet risiede proprio nel suo essere contemporaneamente efficace e intrattenitivo.

Tutto ciò viene illuminato dalle parole di Archibald che, nel discusso *tableau* finale del dramma, esclama: «juger, probablement, condamner, et exécuter un Nègre. C'est grave. Il ne s'agit plus de jouer» (Genet 1981: 84). Per la prima volta nello spettacolo ci troviamo di fronte a un affare serio, a un vero rituale, non più a un simulacro come suggerito dal seguente dialogo:

Soudain, dans la coulisse, on entend une, puis plusieurs explosions de pétards, et, sur le velours noir des décors, les reflets d'un feu d'artifice. Enfin tout se calme. Les Nègres qui étaient accroupis derrière Félicité se lèvent.

VILLE DE SAINT-NAZAIRE, *s'avancant*: Je vous annonce ...

D'un même mouvement, et avec solennité, la Cour enlève ses masques. On voit apparaître les cinq visages noirs.

VILLAGE, *angoissé*: Il est mort?

VILLE DE SAINT-NAZAIRE: Il a payé. Il faudra nous habituer à cette responsabilité: exécuter nous-mêmes nos propres traîtres.

CELUI QUI TENAIT LE RÔLE DU VALET, *avec sévérité*: Tout s'est passé dans les formes?

VILLE DE SAINT-NAZAIRE, *avec déférence*: Ne craignez rien. Non seulement les formes, mais l'esprit de la justice ont été appliqués.

CELUI QUI TENAIT LE RÔLE DU MISSIONNAIRE: La défense?

VILLE DE SAINT-NAZAIRE: Parfaite. Éloquente. Mais elle n'a pas su fléchir les jurés. Et le jugement à peine rendu, l'exécution (*Ibid.*: 109).

Il traditore, l'uomo giustiziato di cui adesso i Negri sono responsabili, è reale, «Il bouge, il mâche, il tousse, il tremble» (*ibid.*: 84). Si presume fosse l'ex *leader* di un movimento nero rivoluzionario, sicché gli attori farebbero parte di un commando rivoluzionario deciso a proseguire la lotta. Costui, per Di Giacomo, è colui che, intravedendo una feritoia nella parete che separa Negri e Bianchi, ha creduto in un loro possibile incontro che è anche quello fra teatro e realtà (Di Giacomo 2012: 52). Perciò, uccidendo il traditore, i Negri vogliono purificarsi dalla tentazione del bianco, affrancarsi dal suo giogo, esorcizzarne lo spirito, rinunciando, però, alla possibilità di una comunicazione tra finzione e realtà (*ibid.*).

Ma se il rifiuto al dialogo è così categorico, a cosa dovrebbe servire la rivoluzione? Forse, a trascendere la loro condizione servile, a restaurare un ordine negro, a officiare una sorta di rito di passaggio verso una nuova identità (Plunka 1992: 226). D'altronde, «QU'EST-CE QUE C'EST DONC UN NOIR? ET D'ABORD, C'EST DE QUELLE COULEUR?» scrive Genet nella prefazione interrogandosi sulla natura stessa del loro essere (Genet 1981: 15).

Ma si è sicuri che l'immaginario Bianco verrà eliminato del tutto? Il teatro, infatti, non può sfuggire «all'immaginario dominante» (Borie 1990: 72). Tra l'altro i Negri non uccidono i Bianchi ma le maschere bianche, simboli della loro «abominable vie» (Genet 1981: 112). La loro esecuzione, quindi, è solo parziale. Bisogna insistere a contrastarli sia sul piano ideologico che su quello fisico, nella loro persona «de chair et d'os» (*ibid.*: 110). D'altronde, come la storia insegna, il destino dei Bianchi era a un bivio nel momento in cui le nazioni terzomondiste iniziarono a prendere consapevolezza di sé.

L'unica soluzione, allora, consiste nel «completo rifiuto» dell'ideologia bianca e del teatro (Borie 1990: 72). Nello spazio del simulacro, infatti, non può esserci nessun ordine, alcuna unicità e verità. Tutto ciò è possibile solo in un retroscena che rifiuta le

confusioni del palco, dove non si recita più. Lì sussiste un ordine negro affidato a uomini reali (*ibid.*: 72) che possono realmente «organiser et continuer la lutte» (Genet 1981: 110) come afferma Ville de Saint-Nazaire, l'unico negro vestito in modo diverso dagli altri, poiché è il solo personaggio estraneo alla rappresentazione. Ed è proprio in virtù di questa sua estraneità alla scena e alla finzione che gli viene assegnato il compito di riferire la verità, ciò che succede per le strade, al di fuori del teatro.

Il suo ruolo rievoca, per alcuni aspetti, un corrispettivo contemporaneo del messaggero classico che declama la propria *rhesis* relativa a un qualche tipo di violenza commessa fuori scena.

Anche nelle tragedie greche, infatti, l'evento cruento e sanguinoso era negato alla vista degli spettatori ai quali veniva poi raccontato. La pensa così Bobò quando esclama: «Tragédie grecque et pudique, ma chère: le geste définitif s'achève dans la coulisse» (*ibid.*: 86). Nel dramma di Genet come in quello classico «viene commesso fuori scena un delitto, che poi è recitato e danzato, estaticamente, sul palcoscenico da attori muniti di maschere, in tutta la sua bellezza e crudeltà» (Kott 2005: 255). Quello greco era un teatro di rituali e di cerimoniali, poiché presupponeva un insieme valido di credenze e di miti. Lo smarrimento di questo insieme, secondo Sartre, rappresenterebbe il limite della modernità e di conseguenza anche del dramma di Genet, etichettato come una rappresentazione grottesca nella quale il presunto rituale non sarebbe altro che l'ennesimo riflesso in una catena di miraggi (Sartre 1972: xvi, 602).

Per queste ragioni l'episodio della punizione del traditore sembra eludere l'esperienza della *performance* schechneriana. Anche perché a teatro, l'azione principale prende posto non segretamente nelle retrovie, ma pubblicamente sulla scena, nel punto d'impatto e d'incontro tra palcoscenico e sala, tra la compagnia nera e il pubblico bianco. Se a ciò si aggiunge che Ville de Saint-Nazaire è anche un attore, allora, nulla di efficace può essere accaduto «derrière le paravent» (Genet 1981: 85, 86).

Ciononostante la possibilità di leggere *Les Nègres* come una rappresentazione rituale e teatrale non viene invalidata. Il trauma di

questa azione, infatti, non è agito ma accade, esattamente come nel rito. Vista da questa prospettiva, la *performance* non è solo mimetica (fittizia, intrattenitiva) ma pure attuale (efficace, reale). Per di più, le conseguenze e i sentimenti scaturiti da tale gesto non sono puramente teatrali, ma il prodotto di realtà politiche, sociali ed economiche che non appaiono sublimati all'interno dell'edificio teatrale. Questa situazione presenta delle analogie con il rituale in quanto attualizza i meccanismi di una società.

Una rivoluzione, inoltre, implica necessariamente due fazioni, due razze in questo caso, i Negri e i Bianchi. Nell'opera ciò viene reso dalla rigida separazione tra scena e platea, tra attori e spettatori, come suggerito dal sipario che «est tiré. Non levé: tiré» (*ibid.*: 19). Questo dato complica la relazione tra teatro e rituale, minacciando ancora una volta la sostenibilità della *performance*.

Ma anche questa idea di separazione, in quanto elemento costituente della nostra società, ha incidenza sul presente. La *performance* diventa, in questo caso, una celebrazione e una conferma di quella società in cui i ruoli dei Bianchi e dei Negri sono rigidamente definiti. Dopo tutto, rimane argomento di discussione se il pubblico, conclusasi la *performance*, abbandoni il teatro con i suoi pregiudizi intatti o meno. Se a prevalere sia l'efficacia o l'intrattenimento.

La rivoluzione di Genet, perciò, risulta ambivalente (come l'intero dramma), poiché contemporaneamente irreal (intrattenitiva) e reale (efficace). Da un lato, infatti, essa è disponibile solo sulla scena dove rappresenta nient'altro che un'immagine (l'ultima del dramma) incapace di sostituire l'azione sociale e politica; dall'altro, organizzandosi intorno a simboli, gesti, effigie e drammaturgie, si dirige verso il mondo vero di cui gli attori, a loro modo, fanno parte.

Bibliografia

- Appetito, Paola, *Realtà e apparenza nel teatro di Jean Genet*, Roma, Aracne, 2010.
- Barber, Stephen, *Jean Genet*, London, Reaktion Books, 2004.
- Bennett, Michael, *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York, Palgrave-MacMillan, 2011.
- Blin, Roger, "Un rituale in bianco e nero", *L'immortalità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Eds. Colomba, Sergio – Dichy, Albert, Milano, Ubulibri, 1990: 202-219.
- Bradby, David, "Genet, the Theatre and the Algerian War", *Theatre Research International*, 19.3 (1994): 226-37.
- Bradby, David – Finburgh, Claire, *Jean Genet*, New York, Routledge, 2012.
- Brunel, Pierre, "Le théâtre dans Les Nègres de Jean Genet", *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Ed. Frank Wilhelm, Manage, Lansman, 1998: 131-42.
- Cambiaghi, Mariagabriella, *La commedia in commedia: rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Milano, Mondadori, 2009.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942, trad. it. di A. Borelli, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 2008.
- Cetta, Lewis, *Profane Play, Ritual, and Jean Genet. A Study of His Drama*, Tuscaloosa, Alabama University Press, 1972.
- Colomba, Sergio – Dichy, Albert (eds.), *L'immortalità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Milano, Ubulibri, 1990.
- Di Giacomo, Giuseppe, "Il paradosso dell'apparenza nel teatro di Jean Genet", *Comprendere*, 14/2, (2012): 41-57.
- Dort, Bernard, "Genet o la lotta con il teatro", *L'immortalità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Eds. Colomba, Sergio – Dichy, Albert, Milano, Ubulibri, 1990: 13-24.

- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961, trad. it. di R. De Baggis e M. Trasatti, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Edizioni Abete, 1975.
- Fanon, Franz, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, trad. it. di S. Chiletti, *Pelle nera, maschere bianche*, Pisa, ETS, 2015.
- Fanon, Franz, *Le damnés de la terre*, Maspero, Paris, trad. it. di C. Cignetti, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007.
- Finburgh, Clare – Lavery Carl – Shevtsova, Maria, *Jean Genet: Performance and Politics*, New York, Palgrave-MacMillan, 2006.
- Gaitet, Pascale, *Queens and Revolutionaries. New Readings of Jean Genet*, Newark, University of Delaware Press, 2003.
- Gaines, Malik, *Black Performance on the Outskirts of the Left: A History of the Impossible*, New York, New York University Press, 2017.
- Genet, Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, trad. it. di G. Caproni, *Diario del ladro*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Id., *Les Nègres. Clownerie*, Paris, Gallimard, 1981, trad. it. di R. Wilcock, *I Negri*, Torino, Einaudi, 1982.
- Id., *Il Funambolo*, trad. it. di G. Pinotti, Milano, Adelphi, 1997.
- Id., *Conversazione con Hubert Fichte*, trad. it. di G. Lupieri – M. Leva – O. Ponte Di Pino, Milano, Ubulibri, 1987.
- Id., *Palestinesi*, trad. it. di M. Dotti, Milano, Stampa Alternativa, 2002.
- Jovicevic, Aleksandra (ed.), *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Roma, Bulzoni, 2017.
- Khélil, Hédi, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet: lecture des Nègres et des Paravents*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Kott, Jan, *The Eating of the Gods*, Random House, New York, 1973, trad. it. di E. Capriolo, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Mondadori, Milano, 2005.
- Kruger, Loren, "Ritual into Myth: Ceremony and Communication in The Blacks", *Critical Arts*, 1.3 (1980): 59-69.
- Little, Roger, *Nègres blancs: représentations de l'autre autre*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Nagpal, Payal, *Shifting Paradigms in Culture. A Study of Three Plays by Jean Genet*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

- Oxenhandler, Neal, "Can Genet Be Saved? Remarks on *The Blacks*", *Contemporary Literature*, 16.4 (1975): 417-432.
- Plunka, Gene, *The Rites of Passage of Jean Genet: The Art and Aesthetics of Risk Taking*, Rutherford – Madison – Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
- Savona, Jeannette, *Jean Genet*, London, MacMillan, 2016.
- Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris, 1952, trad. it. di C. Pavolini, *Santo Genet, commediante e martire*, Milano, Il Saggiatore, 1972.
- Roberts, David, "The Play within the Play and the Closure of Representation", *The Play within the Play. The Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, Eds. Fischer, Gerhard – Greiner, Bernhard, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007: 37-46.
- Schechner, Richard, *Performance theory*, New York, Routledge, 2010a.
- Id., "Playing with Genet's Balcony: Looking Back on 1979/1980 Production", *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010b: 261-93.
- Id., *Performance studies. An introduction*, New York, Routledge, 2002, trad. it. di D. Tomasello, *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, CuePress, 2018.
- Thompson, Debby, "What Exactly is Black?: Interrogating the Reality of Race in Jean Genet's *The Blacks*", *Studies in 20th Century Literature*, 6.2 (2002): 395-425.
- Tomasello, Dario, "Rito teatro performance. Modesta proposta per un ritorno alle origini", *Mantichora*, 6 (2016): 93-110.
- Vazzoler, Franco, *Il chierico e la scena: cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2009.
- Webb, Richard, *Jean Genet and His Critics: An Annotated Bibliography, 1943-1980*, Metuchen, Scarecrow, 1982.

L'autore

Fabio La Mantia

Fabio La Mantia è ricercatore confermato di Letterature Compare presso l'Università Kore di Enna. I suoi studi comprendono la ricezione classica in Africa e in Asia, le riscritture postcoloniali, l'antropologia teatrale e la narrativa contemporanea. Tra i suoi lavori vanno segnalati: *Il dramma della straniera. Medea e le ultime novecentesche del mito* (FRANCOANGELI, Roma 2012); *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca* (FRANCOANGELI, Roma 2015).

Email: fabio.lamantia@unikore.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 30/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

La Mantia, Fabio, "Il simulacro dell'illusione. *Les Nègres* di Jean Genet", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), www.betweenjournal.it